August Wilhelm v. Schlegels aesthetische Ansichten.

Geschichtlich betrachtet.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VON DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

GENEHMIGT UND

NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN

ÖFFENTLICH ZU VERTEIDIGEN

AM 11. APRIL 1894

VON

Nicolaus M. Pichtos

aus Metzowon (Epirus).

OPPONENTEN:

Herr stud. phil. W. Nachstädt.
„ stud. phil. Arnold Reimann.
„ Dr. phil. Arthur Grüneberg.

BERLIN.
C. VOGT'S BUCHDRUCKEREI (E. EBERING).
Linkstrasse 16.

Vorliegende Dissertation bringt mit Genehmigung der Fakultät nur einen Teil der eingereichten Arbeit. Die ganze Abhandlung erscheint im Buchhandel.

Meinem hochgeachteten Onkel

Georg Averoff

in Verehrung und Ergebenheit gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535723_0204

Allgemeine Uebersicht.

August Wilhelm von Schlegels Thätigkeit als Schriftsteller und sein geistiger Horizont sind sehr umfassend und vielseitig. Er ist Dichter, Philosoph, Kenner der Literatur beinahe aller Nationen und dabei bedeutender Philologe, er ist Klassiker und Romantiker, er verehrt das Schöne und bewundert das Erhabene überall, wo er es findet, er ist schliesslich Kosmopolit der Kunst und Poesie, wie er sich selbst einmal bezeichnet. Er verkündet das gleiche Anrecht der schönen Literatur aller Völker und aller Zeiten auf das ästhetische und wissenschaftliche Interesse. Er geht an den unbedeutendsten Spuren des Schönen und der Kunst niemals vorbei und erhebt sich doch zum Beherrscher und Weltkritiker der gesamten Literatur.

Den Anfang seiner Entwickelung[1] bezeichnet eine ausgedehnte dichterische Thätigkeit; bald aber wandte er sich mit besonderer Vorliebe der Kunst des Uebersetzens zu; er bereicherte die deutsche Literatur durch vorzügliche Uebertragungen aus fast allen neueren Europäischen grösseren Dichtern, sowie aus dem Altindischen, Griechischen und Lateinischen. Seine bedeutende Begabung als Kunstkritiker zeigte sich zuerst in einer kritischen Abhandlung über das Schil-

[1] Ueber das Leben Schlegels cfr. Haym, Romantische Schule, S. 143 ff.

lerche Gedicht „Ueber die Künste“, welche er im Jahre 1790 in dem jugendlichen Alter von 23 Jahren verfasste[1]. Schlegel ist kein Philosoph in der strengen Bedeutung des Wortes. Die besten Geschichtswerke der Philosophie, wie die unseres hochverehrten Lehrers Herrn G. R. R. Prof. Dr. Ed. Zeller, Erdmanns, Windelbands, stellen ihn durchaus nicht in den Kreis der systematischen eigentlichen Philosophen, sondern erwähnen seiner nur als einer Persönlichkeit, die grossen Einfluss auf die damalige Philosophie ausgeübt und gewonnen habe. Zimmermann aber sagt in seiner Geschichte der Aesthetik[2] ganz ausdrücklich, Schlegel gehöre beinahe völlig der praktischen Aesthetik und Literaturgeschichte an. Ist Schlegel somit kein Schulphilosoph, so ist er doch nach unserer Meinung wenigstens ein ausgezeichneter Lebensphilosoph[3], um einen von ihm selbst stammenden Ausdruck zu gebrauchen. Er ist ebenso vertraut mit dem ganzen Gebiete der Philosophie, wie mit dem der Literatur und der übrigen Geisteswissenschaften. Er vermittelt gewissermassen zwischen Philosophie und Kunst und bemüht sich, ein Versöhner zwischen der Strenge der Wissenschaft und dem realen Sein und Wesen des Lebens zu werden; er scheint thatsächlich an das Dasein einer ursprünglichen Vereinigung und anfänglichen Harmonie der Kunst geglaubt zu haben, deren einzelne Zweige, Regeln, Principien Erzeugnisse erst des späteren analytischen Verstandes des Menschen seien. Wird man eine derartige Behauptung auch bestreiten können, das bleibt jedenfalls unwiderlegbar, dass dieser Gedanke der individuellen Geistesentwickelung Schlegels sehr förderlich gewesen ist. Nur weil er den gleichen Wert aller Künste, wie die gleiche Berechtigung aller Nationen und aller Zeiten auf die gesamte Kunst

---

[1] ibid. S. 147.
[2] ibid. S. 583.
[3] Schlegels Werke von Eduard Böcking, B. 8, S. 23.

anerkannte, nur weil er alle edlen Triebe der menschlichen Natur als Töchter einer und derselben Mutter der vermuteten vorhistorischen Civilisation der Menschen gleich hoch schätzte, ist er im Stande gewesen, nicht nur das gesamte Gebiet der Künste und die gesamte Literatur in ihrer Entwickelung bis in die tiefsten Tiefen zu studieren und unbedingt zu beherrschen, sondern hierbei auch eine so scharfsinnige und gleichzeitig gänzlich unparteiische Kritik auszuüben, die Vorzüge aller Kunstschöpfungen so begeistert zu loben, deren Fehler streng zu tadeln, dass er als einer der grössten und gerechtesten Kritiker der Welt zu betrachten ist. Ein tiefer Kenner, ein wahrer Beherrscher der gesamten Vergangenheit der menschlichen Kunst, steht er deren Zukunft als Prophet gegenüber. Dieses grosse Verdienst Schlegels als des Begründers der Entwickelungsgeschichte namentlich der dramatischen Poesie hat auch Lotze in seiner Geschichte der Aesthetik[1] mit folgenden Worten zugestanden: „In nenne als Anfangspunkt A. W. von Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, welche zuerst einen Ueberblick der dramatischen Ideen und Kunstwerke aller Zeiten und Völker versuchten, als Endpunkt die dialektische Darstellung Vischers in seiner Aesthetik."

Selbst Hegel sagt trotz seiner grossen Antipathie gegen die Gebrüder Schlegel in seiner Aesthetik[2]: „August Wilhelm und Friedrich v. Schlegel waren es, die sich mit ihrem kritischen Talent in die Nähe des Standpunktes der Idee stellten . . . und in verschiedene Zweige der Kunst einen neuen Massstab der Beurteilung und Gesichtspunkte einführten, welche höher als die angefeindeten waren."

Wir können in der Entwickelungsgeschichte der schriftstellerischen Thätigkeit Schlegels drei Perioden

---

[1] S. 669.
[2] Bd. I, S. 83.

unterscheiden. Die erste, 1787 beginnend, schliesst mit dem Jahre 1800 und gewährt nur in einzelnen Gedanken, die in seinen Gedichten, Abhandlungen und Recensionen sich zerstreut finden, Einblick in die Entwickelung seines aesthetischen Empfindens. Die zweite Periode vom Jahre 1801—1811 enthält den systematisch und wissenschaftlich gegliederten Aufbau seiner Aesthetik. Ihr wollen wir unsere grösste Aufmerksamkeit widmen. Die dritte Periode reicht von 1812—1840.

Wir wollen die erwähnten drei Perioden im Wirken Schlegels in drei Kapiteln untersuchen und zusammenfassen[1].

I. Kapitel.

1787—1800.

Das erste Werk dieser Periode ist die oben bereits erwähnte Beurteilung des Schillerschen Gedichtes: „Ueber die Künste“[2] (1790). Prüfen wir diese

[1] Wir sind durch die Anregung unseres hochverehrten Lehrers, Herrn Professors Dr. W. Dilthey, welchem wir hierfür uns zu grösstem Danke verpflichtet fühlen, veranlasst worden, beinahe die gesamten Werke A. W. Schlegels durchzugehen und haben in ihnen eine Menge geistreicher bedeutungsvoller Aussprüche über Gegenstände der Psychologie, Aesthetik, Religion, des Staatswesens und der Geschichte gefunden. Zum Thema der vorliegenden Abhandlung haben wir jedoch nur die ästhetischen Ansichten Schlegels gewählt, die übrigens aber nur insoweit berücksichtigt werden, als sie im Zusammenhange mit der Aesthetik stehen. Als Grundlage für unsere Arbeit haben wir die vortreffliche Ausgabe von Ed. Böcking: Aug. Wilhelm Schlegels sämtliche Werke (Leipzig 1846/47) in 12 Bänden benutzt und citieren deshalb nach dieser Ausgabe. — Von ausserordentlichem Nutzen waren uns noch die wertvollen Werke: „Haym: Romantische Schule“ und „Dilthey, Schleiermachers Leben“. Die Gedankenschärfe und Tiefe der Auffassung dieser geschichtlichen Darstellungen haben uns in das Studium und das historisch-psychologische Verständnis Schlegels und seiner Zeitgenossen eingeführt.

[2] B. 7, S. 3—23.

Kritik auf ihren philosophischen Gehalt, so sind zunächst die allgemeinen Sätze über das Gedicht in Betracht zu ziehen. Schlegel sagt[1]: „Einen grossen Vorzug haben die Lehrgedichte, welche wichtige, weitumfassende Lehren enthalten . . .“ „Gedichte von philosophischen Wahrheiten sind der ganzen Menschheit wert“ und ferner[2]: „Man sieht, dass auf diese Weise das lehrende Gedicht selbst im Stoffe poetisch werden könne und dass in diesem Falle die dichterische Behandlung nicht mehr willkürliche Auszierung sei, sondern notwendiges Werkzeug der Ideenmitteilung.“ Zum wahren Gedichte gehören somit zwei Faktoren, erstens der Stoff — umfassende Lehren — philosophische Wahrheiten — und zweitens die Form — die dichterische Behandlung. — Fehlt einer dieser Faktoren ganz oder teilweise, so haben wir unvollständige, ungenügende Gedichte, wie beispielsweise Lehrgedichte über die Grammatik oder über die Bearbeitung der Wolle es sein würden. Schulmänner oder Fabrikanten würden diese allenfalls zu interessieren vermögen, weiter indessen Niemand; denn mag die Form dichterisch vollendet sein, es fehlt der poetische Stoff. Ebenso kann dieser vorhanden sein, während die dichterische Form fehlt, wenn, wie Schlegel sagt[3], „vortreffliche Köpfe, eben weil ihr starkes Wahrheitsgefühl sie hinreisst, weil sie ihre Gedanken nicht zergliedern und skelettieren mögen, sondern immer die volle lebendige Gestalt geben, bei ihren Untersuchungen über die Grenze der Prosa hinausgehen.“

Nun entsteht die schwierige Frage: Welches ist das Verhältnis zwischen der poetischen Form und dem Stoff? Mit anderen Worten: Welches ist der psychologische Zustand des Dichters im Besitze dieser beiden

---

[1] Bd. 7, S. 4.
[2] ibid. S. 5.
[3] ibid. S. 5.

zum Gelingen des Kunstwerks notwendigen Faktoren? Schlegel antwortet[1]: „Das ist die Begeisterung oder besser, ein verworrenes Gefühl und dunkle Ahnung[2], ein inneres Regen und Streben, welches uns Verhältnisse zwischen den Dingen entdeckt, ohne dass wir die Reihen der Mittelideen mehr als dunkel wahrnehmen.“ Das ist das Kantsche Geschmacksurteil[3], welches kein Erkenntnisurteil und somit nicht logisch, sondern aesthetisch ist.

Will Schlegel diese „Begeisterung“ noch genauer bestimmen, so bezeichnet er dieselbe als eine ursprüngliche, die der Erkenntnis voraneilt[4], und unterscheidet sie von einer zweiten abgeleiteten Begeisterung. Ganz verwandte Ideen findet man auch bei Kant[5].

Aber noch einen dritten Faktor verlangt Schlegel für das wahre Gedicht; dies ist die Selbständigkeit, die Individualität des Dichters, welche am meisten mit seinem Gedichte verwebt sein, in ihm zum Ausdruck kommen muss[6].

Fortschritt im Entwickelungsgange Schlegels zeigen seine Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache (1795) an seine Freundin Amalie[7]. Hatte er im ersten eben behandelten Werke die Natur des wahren Gedichtes definiert, so versucht er hier diejenige des Dichters zu erklären, nicht aber vom streng wissenschaftlichen, sondern mehr vom poetischen Standpunkte aus. Er sagt[8] „Der Dichter ist ein begünstigter Liebling der Natur, ein Vertrauter und Bote der Götter,

---

[1] Bd. 7, S. 4.

[2] Wolf-Baumgartensche Ansicht; Zimmermann, G. d. Aesth. S. 60—69.

[3] Kants Urteilskraft, Ausg. Kirchmann, S. 41.

[4] B. 7, S. 4.

[5] Urteilskraft, Kirchmann, S. 140 und 172.

[6] Haym, Romant. Schule S. 148 über den Wert Schlegels als Kritikers in dieser Zeit.

[7] B. 7, S. 98—154; Lotze, G. d. Aesthetik S. 305.

[8] ibid. S. 98.

deren Offenbarungen er den Sterblichen überbringt.“ Aus dem Reiche der Phantasie geht er sodann auf das Gebiet des wahrnehmenden Verstandes und der analytischen Erfahrung über, indem er bemerkt[1], dass das schönste Gedicht nur aus Versen bestehe, diese aus Worten, die Worte aus Silben und diese schliesslich aus einzelnen Lauten. Er analysiert scharfsinnig die Thätigkeit des Dichters, wie das Streben nach Wohlklang, das Zählen und Messen von Silben, die Wahl der Worte, die zierliche Ordnung, die gleichlautende Endung der Verse. Er erkennt die allgemeine Geltung des Fluches der Mühseligkeit und die unvermeidliche Notwendigkeit der Arbeit auch für den Dichter an und sagt[2]: „Im Schweisse deines Angesichts sollst du Verse machen! Mit Schmerzen sollst du Gedichte zur Welt bringen!“ Immerhin mildert er diese Schmerzen, indem er die mühevolle, technische Konstruktion des Gedichtes auf physiologisch-psychologischem Grunde basiert. Sie sei[3] „der Ausfluss eines körperlichen oder geistigen Bedürfnisses, ein Drang der menschlichen Natur. Da wir aber unwillkürlich handeln und absichtslos unter dem Drange dunkler Triebe stehen, die sich unserem Bewusstsein entziehen, so können wir keinen klaren Begriff von den verbindenden Mittel-Ideen und Bedingungen haben. Jedenfalls ist dieser Drang nicht ein Produkt zufälliger äusserer Umstände, sondern im Gegenteil durch bestimmte innere Verhältnisse bedingt, wie dies die Uebereinstimmung der verschiedensten Völker und Zeiten unter ganz entgegengesetzten Einwirkungen des Klimas und der Lebensweise bei abweichender Mannigfaltigkeit der Anlagen und auf jeder Stufe der Entwickelung deutlich beweist. Dies ist gleichsam der socialgeschichtliche Beweisgrund für die Notwendigkeit vollendeter technischer Kon-

[1] B. 7, S. 99.
[2] ibid.
[3] ibid. S. 103.

struktion einer Dichtung. Hieraus folgt, dass der Rhythmus dem Menschen nicht weniger natürlich als die Poesie selbst ist. Beide sind nicht überlieferte Erfindung, sondern dem Menschen angeboren und daher ebenso heimisch am Eismeer, wie auf den lieblichen Südseeinseln, ebenso heimisch am Ontario, wie am Ganges. Wo Menschen atmeten, empfanden und sprachen, da pflegten sie auch Dichtkunst und Gesang. Dies bezeugen selbst die nur durch den Mund der Poesie uns überkommenen ältesten Sagen der fernsten Zeiten ebenso gut, wie es noch täglich die Beobachtung unkultivierter Völker uns vor Augen führt."

Um den poetischen Boden wiederzufinden, verlässt Schlegel wiederum die analytische Erfahrung der Kunst und betont deren anfängliche synthetische Form. In ihrem Ursprunge macht Poesie mit Musik und Tanz ein unteilbares Ganzes aus[1]. Der Grund hiervon ist das menschliche Dichtungsvermögen, dessen Wirksamkeit in der unmittelbaren Anschauung der Dinge, in der Auffassung des menschlichen Lebens als eines Ganzen und in seinem innigsten und geheimsten Zusammenhange, in der genialen Verknüpfung von Ursache und Wirkung liegt[2]. Es ist dies der psychologische Zustand des Fühlens. Unmöglich aber vermag ein so harmonisches Ganzes dem analysierenden, absondernden Verstande sich zu entziehen, dessen Gebiet sich über jede menschliche Organisation erstreckt. Und wie der Fortschritt der geselligen Ausbildung des Menschen, Industrie, Handel, Gewerbe und die Kunst immer mehr und mehr von einander getrennt hat, so zieht der analysierende Verstand mit gleichem Eifer die Grenzlinie innerhalb physischen Empfindens.

---

[1] B. 7, S. 103, 104.

[2] Eine gründliche, aus weiterem Gesichtskreise und vom Standpunkte der heutigen Wissenschaft angestellte Untersuchung dieser Behauptung findet sich in Diltheys Einl. Geisteswiss. S. 174—8.

Dasselbe gilt von der Sprache. Die ursprüngliche Kraft dieser liegt, wie Schlegel ausführt[1], im notwendigen Zusammenhange zwischen den Zeichen der Mitteilung und dem Bezeichneten. Sobald in diesem die Thätigkeit des Verstandes ihre mitwirkende Kraft äussert, gewinnt die Sprache zwar an Brauchbarkeit für die bezeichneten Ausdrücke des menschlichen Denkens, verliert aber andrerseits den ursprünglichen Zusammenhang zwischen dem Bezeichneten und den Zeichen. Diese hören auf, lebendige, ausdrucksvolle Töne der Seele zu sein, sie sinken zu toten Buchstaben herab und werden schliesslich nur durch willkürliche Uebereinkunft festgesetzt. Noch aber lebt trotz aller Künstelei, trotz allem Mechanismus eine unwiderstehliche unendliche Sprache der Natur. Diese latente Kraft zu beleben, sie in ihrer ganzen Schönheit unserem geistigen Auge erscheinen zu lassen, ist der eigenste Beruf des Dichters. Der Grad der Klarheit und Wahrheit, mit welchem er dies vermag, bestimmt seine poetische Stärke, wie die der von ihm belebten Kraft.

„Ich liebe die Theorie“[2], sagt Schlegel, „nicht als solche und an sich betrachtet, sondern sehe sie als notwendiges Uebel an. Sie ist für die Poesie der Baum des Erkenntnisses des Guten und Bösen, sobald sie von diesem Baume gekostet, war ihr Paradies der Unschuld verloren. Das Glück des goldenen Zeitalters bestand darin, keiner Gesetze zu bedürfen, wir aber können so wenig in der Kunst, wie in der bürgerlichen Gesellschaft ihrer entraten.“

Diese Idee eines goldenen und paradiesischen Zeitalters, durch Rousseau wiedererweckt[3] und durch die Aufklärungsphilosophie[4] neu belebt, hat im ver-

---

[1] B. 7, S. 105.
[2] ibid. S. 106—7.
[3] cfr. Zellers Gesch. d. Phil. S. 250.
[4] ibid. S. 324, 388.

gangenen Jahrhundert einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die hervorragendsten Geister ausgeübt, selbst Kant, den grössten und strengsten Kritiker nicht ausgenommen[1].

Den naturgemäss vorhandenen Antagonismus zwischen den warmen Freunden des Schönen und den Vertretern strenger Kunstgesetze will Schlegel dadurch aussöhnen[2], dass er der Theorie an Stelle des wissenschaftlichen Rahmens die anziehendere historische Form zu geben vorschlägt. Aus der historischen Erklärung, wie die Kunst wurde, vermag man zugleich auf das einleuchtendste zu zeigen, was sie sein soll. Das Regelgebäude der Kunstabteilung darf also nicht auf die Kunstprodukte eines einzigen Volkes (das des Kritikers), sondern auf die gesamte Entwickelungsgeschichte der ganzen Phantasie- und Gefühlswelt begründet und errichtet werden. Die bisherige Gedankenfolge summiert Schlegel in folgenden Worten[3]:

„Meine Absicht ist, dir darzuthun, dass das Silbenmass keineswegs ein äusserlicher Zierrat, sondern innig in das Wesen der Poesie verwebt ist und dass sein verborgener Zauber an ihren Eindrücken auf uns einen weit grösseren Anteil hat, als wir gewöhnlich glauben. Ich unternehme es nicht, hierbei von allgemeinen Grundsätzen auszugehen, weil mir das meiste von unserer so wunderbar zusammengesetzten äusseren und inneren Organisation abzuhängen scheint, welche wir als eine Thatsache erst aus einzelnen Beobachtungen kennen lernen."

Und ferner[4]:

„Die Folge meiner Betrachtung war etwa diese: Der Zwang des Silbenmasses scheint bei der Aeusserung lebhafter Vorstellungen und nachdrück-

---

[1] Kuno Fischer, Gesch. d. Phil.; Kant, B. 1 S. 225.
[2] B. 7, S. 106—7.
[3] ibid S. 107.
[4] ibid. S. 108.

licher Regungen nicht natürlich und daher auch mit der Absicht des Dichters, sie auf andere zu übertragen, im Widerspruch zu sein."

„Dennoch tritt die Poesie überall und zu allen Zeiten in einer gewissen Bewegung auf. Dies muss, wie jede allgemeine Sitte, seinen Grund in der menschlichen Natur haben, ein Ursprung, welchem man am leichtesten nachzuspüren vermag, weil Absicht und Ueberlegung am wenigsten in die Spiele des sicher leitenden Instinktes sich mischen. Poesie entstand gemeinschaftlich mit Musik und Tanz aus der innersten Natur des Menschen und das Silbenmass war das sinnliche äussere Band mit diesen ihr verschwisterten Künsten[1]. Auch nachdem sie von diesen ihren Geschwistern getrennt, muss sie noch immer gleichsam Gesang und Tanz in die Rede zu bringen wissen, wenn sie eine Dichtung hervorbringen und nicht blos Uebung des Verstandes sein will. Dies hängt mit ihrem Bestreben zusammen, die Sprache in höherer Vollendung zu ursprünglicher Kraft zurückzuführen und Zeichen der Verabredung durch die Art des Gebrauchs beinahe in natürliche, jedenfalls an sich selbst etwas bedeutende Zeichen umzuschaffen."

Der zweite und dritte Brief enthalten daher eine Betrachtung über die Entwickelung der Sprache und führen somit in das Gebiet der eigentlichen Sprachwissenschaft. Sie enthalten aber auch bemerkenswerte Betrachtungen über die Entstehung der Musik und die Notwendigkeit des Zeitmasses im allgemeinen, die dem strengeren physiologisch-psychologischen Gebiete angehören.

Vom vierten Briefe sei es uns gestattet folgende Worte anzuführen, weil der Verfasser einen stufen-

---

[1] Die ersten Spuren des durch die spätere Aesthetik von Schelling, Hegel, Christian Hermann Weisse und Vischer entwickelten Verhältnisses der Künste unter einander sind hierin zu finden. cfr. Lotze, G. d. Aesth. S. 453—60.

weise fortschreitenden Entwickelungsgang vom ersten und noch unbewussten Kunsttriebe bis zur höchsten vollendeten Kunstform annimmt[1]:

„Das erste Aufdämmern des vorher schlafenden Triebes nach Schönheit eröffnet wieder eine ganz neue weite Aussicht künftiger Entwickelungen der drei rhythmischen Künste. Die Seele fing an sich im Ausdruck ihrer Gefühle, wenigstens solcher, die nicht gradezu schmerzlich sind, zu gefallen, und wiederholte ihn daher gern, auch wenn das Bedürfnis, welches sie anfangs dazu gedrungen hatte, schon gestillt war. Nun erst wurde also Tanz und Gesang als Ergötzung getrieben. Es musste endlich dahin kommen, dass man sich durch Hilfe der Phantasie freiwillig aus einem ruhigen Zustande in lebhafte Bewegung versetzte. So entstand eigentlich Dichtung, so kam Nachahmung zum Vorschein, denn alles Vorhergehende war reine unvermischte Wahrheit gewesen."

Dass die Grundideen dieser Briefe aus Schillers Abhandlungen über naive und sentimentale Dichtung[2]. wie Haym[3] behauptet, entlehnt sind. lässt sich nicht direkt sagen. Immerhin mögen sie durch Schiller in Schlegel Anregung gefunden haben und sind nach unserer Meinung wenigstens von letzterem analysiert, erläutert und durch eine Menge Beobachtungen und Erfahrungen aus dem Gebiet der Sprache und Gesellschaft erweitert, bereichert und vielfach selbst erst begründet worden. — In einem Werke: „Etwas über William Shakespeare" vom Jahre 1796 untersucht Schlegel[4] die Natur des Kunstkritikers und sein Verhältnis zu dem Kunstgeniessenden und dem Kunstschöpfer. Seiner Meinung nach[5] muss der Genuss

[1] B. 7, S. 152.
[2] cfr. Zimmermann, G. d. Aesth. S. 528—9.
[3] cfr. Rom. Schule, S. 153—6.
[4] B. 7, S. 24—64.
[5] ibid. S. 26.

edler Geisteswerke zunächst unabhängig von jeder Kritik sein und ihr vorangehen. Erst dann kommt die Kritik, welche tief und scharf zergliedernd und erklärend in den Sinn und das innerste Wesen des Genius eindringt. Wer aber echter Kritiker sein will, muss mit der Eigentümlichkeit des zu beurteilenden Genius nahe verwandt sein, um diese zu begreifen, ihr nachfühlen, nachschaffen zu können und gerade deshalb ist eine allseitige Durchbildung eines Kritikers schwer zu erreichen und so selten vorhanden.

Die Merkmale des Genius sind[1] Kraft und Fülle der Gedanken, wie Wahrheit des Ausdrucks: Schwäche oder Dunkelheit der Darstellung weisen den Künstler aus der Reihe der genialen Geister nicht minder, wie Mangel an grossen und guten Gedanken. Werke des nicht echten Genius gleichen trüben Strömen, in welchen das schärfste Gesicht so wenig etwas zu unterscheiden vermag, wie das blödeste; Werke des echten Genius hingegen reinem und stillem Gewässer von unermesslicher Tiefe und Klarheit, in welchem jedes Auge, je nach seiner Sehkraft alle in ihm enthaltenen Gegenstände deutlich und unentstellt erblickend, Befriedigung findet. Ueber den philologischen Wert des Werkes berichtet Haym[2]. —

In zwei anderen Abhandlungen Schlegels über „Homers Werke von Voss“ (1796) und „Betrachtungen über Metrik“ (1797) finden sich interessante Ausführungen über die Sprache und den Wohlklang derselben. In der ersteren[3] bespricht er die Frage, wie weit sich das Recht des Einzelnen erstrecke, zur Ausbildung der Sprache mitzuwirken. Er meint, jeder Schriftsteller habe das Recht, die Sprache zu entwickeln und nach Verbesserung der-

---

[1] Bd. 7, S. 29—31.

[2] cfr. Rom. Schule, S. 158. Den oben entwickelten Gedankengang Schlegels berührt er hierbei merkwürdiger Weise nicht.

[3] B. 10, S. 150—2.

selben zu streben, jede positive Gesetzgebung aber sei, wie in allen Staats- und Gesellschafts-Instituten, für die Entwickelung der Sprache ein grosses Hindernis, sobald sie bestimmte strenge Vorschriften giebt. Ebenso dürfen, da die Sprache einmal ein geordnetes Ganzes, Neuerungen nicht in entschiedenem Gegensatz zum Festgesetzten stehen. Die bindende Gewalt der allgemeinen Sprachformen und die Freiheit des Dichters in Behandlung des poetischen Stoffes sollen also ihre gegenseitigen Rechte haben und beide zu harmonischem Produkte sich verschmelzen[1]. Die Idee des geordneten Ganzen rührt von Goethe[2] und Herder her, während die der bindenden Gewalt, der Freiheit des Dichters in Behandlung des Stoffes und der harmonischen Verschmelzung beider Schillerschen Ursprungs[3] ist. Doch sind beide Ideen etwas umgebildet und auf besondere Gebiete des Lebens angewandt.

In der zweiten Abhandlung[4] sagt Schlegel, der Wohlklang der Sprache in der Poesie solle wichtiger sein als ihre prosodische und rhythmische Beschaffenheit, der sinnliche Reiz der Eindrücke müsse stärker und anziehender sein als das höhere aesthetische Wohlgefallen. Im allgemeinen bestrebt sich Schlegel, die sinnliche und materielle Annehmlichkeit der Sprache zum Instrument des aesthetischen Geistes zu machen. Weichheit und Schmiegsamkeit der Verse solle dazu beitragen, eventuelle Härten der Sprache zu mildern[5]. —

In einer Recension über Schauspiele von Iffland (1797) hebt Schlegel die Rechte der Natur als des Grundgesetzes für die dramatischen Werke hervor und tadelt das Manierierte und Konventionelle, obwohl Ifflands

---

[1] B. 8, S. 162 sagt Schlegel: die Sprache ist eine Nationalangelegenheit, worüber durch Stellvertreter aller Teile des Ganzen verhandelt werden sollte.

[2] cfr. Dilthey, Schleiermachers Leben, S. 170—6.

[3] Zimmermann, G. d. Aesth., S. 489—90.

[4] cfr. B. 7, S. 155—96.

[5] Haym, Rom. Schule, S. 273.

Stücke eigentlich mehr breit und behäbig als manieriert angelegt sind. Die Begriffe der sittlichen Belehrung wie der Wahrheit der Darstellung und der Täuschung durch dieselbe im Schauspiel, den Franzosen zuerst durch Diderot[1] vor Augen geführt und durch Lessing[2] nach Deutschland verpflanzt, sind von deren Nachfolgern teilweise missverstanden, teilweise verdorben worden. Man verfiel ins Alltägliche und Platte. Das wahre Drama aber verbindet das Natürliche mit dem Konventionellen, die sittliche Wahrheit mit edler Darstellung. Die Poesie, d. h. die einfache und ewig schöne Darstellung des natürlichen Lebens soll der verfeinerten Empfindung des gesellschaftlichen Lebens nicht gegenüberstehen, beide sollen sich nicht fremdartig berühren, vielmehr so innig verschmelzen, dass sie für verwandt und unzertrennlich gehalten werden[3].

In einer Recension über Goethes „Hermann und Dorothea“ (ebenfalls 1797) bemüht sich Schlegel sodann, die Begriffe von Drama und Epos zu definieren und deren Unterschiede festzustellen[4].

„Das Drama“, sagt er, „ist eine selbständig abgeschlossene Organisation in durchgängiger Vollständigkeit und inniger Wechselbeziehung des Ganzen und aller Teile“. Das Drama beruht somit auf die Vernunft, das Epos aber auf die Phantasie, und deshalb ist es nicht etwas absolut Bestimmtes, sondern mehr ein Umriss, ein Werk von leicht geschürtzter Einheit und keinem strengen Zusammenhange. Der äusseren Form nach muss das Epos sichtbar begrenzt und ein leicht übersichtliches Ganzes sein (εὐσύνοπτον).

Noch eine andere innere Eigentümlichkeit muss dem Epos innewohnen: es muss eine ruhige Darstellung

---

[1] Zimmermann, G. d. Aesth., S. 214.

[2] Dilthey, Schleiermachers Leben, S. 156.

[3] Es ist ersichtlich, dass es sich hier um die Versöhnung originaler fremder Ideen mit der damals herrschenden Anschauung von dem Wesen der Poesie handelt.

[4] B. 11, S. 187—202.

des Fortschreitenden sein und darf niemals Darstellung des Ruhenden, sogenanntes poetisches Gemälde, werden. Am vollendetsten gewahren wir diese Eigentümlichkeit an den Epen Homers[1].

Noch genauer versucht Schlegel den Unterschied zwischen epischer, lyrischer und dramatischer Dichtung zu bestimmen, wenn er sagt, das Epos zeige leichte Fülle und Einfachheit, es sei mehr ein Natur- als ein Kunsterzeugnis und vereine die Unbefangenheit des Knaben mit der Erfahrung und dem sichern Blicke des Greises. Gegen diesen einfältig und ohne Bewusstsein hergestellten Vereinigungszustand im Epos erhebt sich energisch die Einzelheit der Lyrik. Das ist das Jugendalter der Poesie, in ihr sondert sich das Individuum vom Ganzen. Steigert sich diese Absonderung bis zum heftigen Kampfe der Individuen gegen einander oder gegen das Ganze — Natur und Gesellschaft — so entsteht zur Lösung dieses Kampfes das Drama, die männliche Reife, die höchste Entwickelung der Poesie. Sie verschmilzt sodann epische und lyrische Poesie zu vollständiger Einheit, ihr Resultat ist der Frieden, die Vereinigung der Individuen und des Ganzen, statt der in der Lyrik vorhandenen Vereinzelung derselben.

Diese Wiedervereinigung unterscheidet sich indessen wesentlich von der des Epos, sie ist tiefer empfunden und mit vollständigem Bewusstsein herbeigeführt, während sie im Epos naiv, oberflächlich und mit keinem oder nur mit dunklem Bewusstsein herbeigeführt in die Erscheinung tritt[2]. Schlegel knüpft hieran die Frage, in welcher Gesellschaft sich der ge-

[1] cfr. Haym, Rom. Schule, S. 197, wo die obige Definition als von F. Schlegel stammend nachgewiesen wird; doch, wie wir meinen, nicht ohne Einfluss Goethes und dessen vorstehend erwähnten Naturanschauung als eines systematischen Ganzen. (Dilthey, Schleiermachers Leben, S. 70).

[2] cfr. Hegel, Aesthet. B. III, S. 322, wo sich die obige Definition in ihren Elementen wiederfindet.

eignete Boden für die Poesie überhaupt finde, und beantwortet sie dahin, dass Gesellschaften mit strenger politischer Ordnung, bei denen ein kräftiger Staatsorganismus die einzelnen Individuen fast wie tote Teile eines Mechanismus funktionieren lasse, wie dies heut bei den meisten Gesellschaften der Fall sei, zur Ernährung der Poesie einen gänzlich unfähigen Boden abgeben, dagegen diese letztere zur schönsten Blüte sich habe entfalten können in den Ritterzeiten des Mittelalters, in den Heldenzeiten des Altertums, in denen es nur eine schwache politische Ordnung gab, dagegen freien und unbeschränkten Spielraum für die sittliche Selbständigkeit der Individuen, in denen wohl die Sitte, nicht aber ein Gesetz regierte und in denen daher, wie noch heut und überhaupt in republikanischen Staaten, die persönliche Freiheit eine bedeutende und einflussreiche Rolle spielt. Auch Hegel teilt diese Ansicht[1].

Im „Wettstreit der Sprachen"[2] (1798) will Schlegel einen Streit zwischen der Grammatik und den verschiedenen Sprachen einerseits, wie der Poesie andrerseits schlichten. Ihm zufolge gehören Grammatik und Poesie nimmer zusammen, sie sind im Gegenteil einander entgegengesetzt, wie Leben und Tod, und wo Grammatik lebt muss Poesie sterben. Die Grammatik ist lediglich das Mittel zum höheren Zweck, die Poesie vermag sich daher nur so lange mit ihr zu vertragen, bis dieser höhere Zweck erreicht ist, dann muss der Poesie das Feld allein bleiben[3]. Schlegel steht unter dem Einflusse der Kantschen Philosophie, und wie Kant die Grenzen zwischen den verschiedenen intellektuellen Kräften festgestellt[4], so bemüht er sich die

---

[1] Hegel, Aesth. I, S. 231—42.

[2] B. 7, S. 197—256.

[3] Haym, Rom. Schule, S. 272—6, wo die grosse philolog. Bedeutung des Werkes besonders hervorgehoben wird.

[4] Kant, Krit. d. rein. Vern., S. 640 von Kirchmann.

Grenzen zwischen den verschiedenen Sprachen und der Poesie zu bestimmen. Und wie bei Kant die Verstandeskategorien die Vertreter der verschiedenen Erfahrungs- oder angeborenen Ideen sind, so sind bei ihm die Sprachen die Vertreter und Organe der verschiedenen Nationen. So ist die Poesie der allgemeine Vertreter der ganzen Menschheit wie die Kantische Vernunft, trotz ihres Mangels an realer Wirklichkeit, die mannigfachen Verstandeskategorien zu architektonisch vollendetem Ganzen zusammen zu ordnen bezweckt[1].

Urteile, Gedanken und Einfälle über Literatur und Kunst[2] (1798) enthalten ebenfalls geistvolle Aeusserungen: Der Dichter, sagt Schlegel in ihnen, kann wenig vom Philosophen, dieser aber viel von Jenem lernen. Die Weisheit des Philosophen ist eine Nachtlampe, die des Dichters ein Offenbarungslicht. Die griechische Mythologie ist die Erhebung des Menschen zum Heiligen und Göttlichen, und umgekehrt ein Herabsteigen des Gedachten zum Sinnbildlichen, ohne sich zu verstehen, im Zustande des Geheimnisses, des Unbewussten. Die Poesie wartet so wenig auf die Theorie, wie die Tugend auf die Moral. Es giebt demnach Poesie ohne und vor der Poetik, wie es Tugend ohne und vor der Tugendlehre giebt. In der Kunst dürfen Natur und Ideal sich gegenseitig nicht ausschliessen, sondern eine schöne Darstellung muss beide harmonisch verbinden, sie muss die Natur ideal und das Ideal natürlich zum Vorschein kommen lassen. Das Ideal als zahlreiches Aggregat von Tugenden darzustellen, sei eine Auslöschung der Individualität bei einer Quantität Wahrheit ohne inneren Zusammenhang, während gerade der lebendige Zusammenhang der Wahrheit und der Individualität in einer Persön-

[1] Kant, Kr. d. r. V., S. 640 von Kirchmann.
[2] B. 8, S. 3—33.

lichkeit das ganze Wesen und die Qualität des Ideals bedingt und ausmacht. Je nach dem Ueberwiegen des einen oder des anderen wird das Ideal mehr ein moralisches oder mehr künstlerisches sein[1]. Die Grenze zwischen beiden, also zwischen Moral und Aesthetik, herzustellen, ist eine sehr schwierige Aufgabe der Philosophie. Cohen spricht hierüber in seinem Werke „Kants Begründung der Aesthetik."[2] Die moralische Würdigung steht der aesthetischen schnurstracks gegenüber. Dort gilt der Wille, das ist eine Reihe von Motiven zu bestimmtem Zwecke, hier geschieht alles ohne Bewusstsein, willenlos. Echter Witz muss ohne Vorsatz zu Tage treten, alle konventionellen Schranken aufheben und den Geist momentan völlig frei machen. Am witzigsten ist stets derjenige, der wider Willen witzig ist. Der dramatische Dichter verliert sich mit freigebigerem Grossmut an andere Personen, d. h. er ist mehr Realist, der lyrische mehr Idealist, zieht die anderen mit liebevollem Egoismus zu sich herüber. — Das charakteristische Kennzeichen des dichterischen Genius ist, viel mehr zu wissen, als er weiss, dass er weiss. Die Poesie ist Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge. Kein kräftigeres Mittel gegen niedere Wollust, als Anbetung der Schönheit. Das Demonstrieren a priori führt eine selige Beruhigung mit sich, während die Beobachtung immer etwas Halbes und Unvollendetes bleibt. Aristoteles fand durch blosse Begriffe, dass die Erde eine Kugel ist, unsere Astronomen konnten lediglich infolge teleskopischer Wahrnehmungen zu klarer Einsicht nicht gelangen[3].

---

[1] Es scheint hier die Friedrich. Verbindung von Gaelhianismus (Natur, Ideal) und Fichtianismus (Moral, Ideal) zu Grunde zu liegen. Haym, Rom. Schul., S. 249.

[2] Cohen, K. B. d. Aest., S. 127 ff.; 237 ff.

[3] B. 9, S. 130—1, wo die sehr interessante Dantische astronomische Weltanschauung zu finden ist.

In einem Gespräche: „Die Gemälde“[1] (ebenfalls 1798) will unser Kritiker die Verhältnisse zwischen Plastik und Malerei und deren Unterschiede bestimmen, wie Verhältnisse, Wechselwirkung und gegenseitigen Einfluss der bildenden Künste auf die Poesie, wie denjenigen dieser auf die ersteren erklären. „Die Schöpfungen der Bildnerei“, sagt er, „sind wie Geister, welche die äussere Hülle überall durchdrungen und deren Umgrenzung ihrem eigenen Willen gemäss geordnet haben; sie können nunmehr in ihrer selbstgebildeten Welt in ruhigem ihnen genügendem Dasein verharren. Es ist eine sichtbare, ewige Seligkeit. Doch soll demgemäss die Bildnerei alles Zufällige ausschliessen, gewaltsame Handlungen und hässliche Gestalten den mildernden Formen der Kunst unterwerfen, damit eine natürliche Vollendung erzielt werde.“

„Alle Plastik“, sagt er ferner, „ist entweder organisch oder geometrisch, d. h. anorganisch. Die erstere ist die eigentliche Bildnerei, sie lässt beseelte Einheit wie lebendiges Wesen in den hervorgebrachten Formen erscheinen, die zweite ist die Architektur, sie misst und gestaltet den Stoff in regelmässigen Verhältnissen, in geometrischen Formen. Die Künste sollen in einander übergehen. Bildsäulen sollen sich zu Gemälden, diese zu Gedichten erheben; das Gedicht soll sich zur Musik beleben und Kirchenmusik zum Tempel selbst sich ausbauen und emporsteigen. Die Künste entlehnen Ideen von der Poesie[2], um nicht alltäglich, platt und knechtisch zu werden; die Poesie muss sich an bestimmte Erscheinungen der bildenden Künste anlehnen, um in ihrer Einbildungskraft nicht zu umherschweifenden unkörperlichen Phantomen zu gelangen“.

---

[1] ibid. S. 3—101.

[2] B. 9, S. 103—52, wo bei Besprechung der „Zeichnungen zu Gedichten“ manche ausführliche, wenn auch zerstreut liegende Aeusserungen über diesen Gegenstand angeführt sind.

In demselben Werke ist eine glänzende Apotheose der ausgezeichneten Werke der grossen Maler der Renaissancezeit zu finden. „Diese Werke der neueren Malerei", sagt Schlegel, „stehen so hoch, dass sie ihrerseits die Poesie als Dolmetscherin benützen, während in früheren Zeiten die bildenden Künste nur Dienerinnen der Poesie waren." Der Katholicismus, meint er, habe zur Entwickelung und zum Gedeihen der bildenden Künste viel beigetragen. Der Protestantismus sei ihnen aber feindlich gegenübergetreten, er habe, genau wie es die Christenzeit mit den schönen Werken der Heiden gethan, sie aus den Kirchen verbannt, weil er ihre Kultur als Idolatrie betrachtete. Doch sind später im Protestantismus grosse Dichter erstanden, allerdings mehr geistig und phantastisch, als sinnlich begabt und von grossem Mysticismus.

Das vorstehende Werk, wie ein Aufsatz über: „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797)[1] bezeugen Schlegels grosse, zwar auf eigener natürlicher Anlage beruhende, aber durch den Einfluss seines Freundes, des Klosterbruders Wackenroder[2], sehr genährte und geförderte Kunstliebe, die zur Kunstandacht wird, welche die Zuneigung zum Katholicismus hervorruft und ausschliesslich die Kunst bis zum Werte der Religion erhebt. Diese Verherrlichung der Kunst in der Genossenschaft der Romantiker und die Macht der dichterischen Zeitströmung waren, wie Dilthey bemerkt[3], so gross und verbreitet, dass selbst die besonnene Natur Schleiermachers zu dichterischen Schöpfungen sich verlocken liess. Auch Schleiermacher tadelte nach Haym[4] die Religionslosigkeit der Kunst. Die Genialität seiner

---

[1] B. 10, S. 363—71.
[2] cfr. Dilthey, Schl. Leb., S. 280. Haym, R. S., S. 456.
[3] ibid. „ „ „ 291 und 431.
[4] Haym, Rom. Schule, S. 459.

Anschauung konnte nach Dilthey[1] ihren vollen freien Ausdruck nur in einem Religion und Kunst vermittelnden Kunstwerke — im philosophischen Roman — finden.

Schlegels Entwurf zu einem kritischen Institute (1800) enthält eine Unterscheidung der Theorie der Künste[2]. Sie ist hiernach philosophisch, wenn sie alle Künste gemeinschaftlich betrifft, aber technisch in Bezug auf eine einzelne besondere Kunst.

Seine Abhandlung über Bürger (ebenfalls 1800) enthält einige sehr interessante Aeusserungen. „Die spekulative Betrachtung[3] eines Menschen", sagt er, „die ihm vorauseilt, lässt seine freie auf ihn selbst zuzückzuführende Thätigkeit als eine Schöpfung aus dem Nichts erscheinen[4]. Die historische Betrachtung aber, die dem Menschen nachfolgt, lässt ihn einfach als bedingtes Glied in einer Reihe von Ursachen und Wirkungen sich einfügen[5]. Die erste steht auf dem idealistischen Standpunkte und setzt gänzliche Vollständigkeit voraus, die andere berichtet, sich auf realistischen Standpunkt stellend, lediglich, was wirklich geworden und geschehen ist." Es folgt eine Erörterung über Volkspoesie[6]. „Die vollkommenste Deutlichkeit als das wesentlichste Erfordernis der Volkspoesie hinzustellen", sagt Schlegel, „ist eine Täuschung. Unser Dasein ruht auf dem Unbegreiflichen, und die Poesie, die aus dessen Tiefen hervorgeht, kann es nicht auflösen wollen. Alles zu verstehen, alles dem Verstande begreiflich zu machen, wäre nicht nur ein Widerspruch gegen diese Hauptbedingung der Poesie überhaupt,

[1] Dilthey, Schleiermachers Leb. I, S. 792.
[2] B. 8, S. 53.
[3] ibid. S. 70—1.
[4] Eine Fichtesche Kategorie; cfr. Windelband, Gesch. der Philosoph. II, S. 201 und Dilthey, Schleiermachers Leb. S. 346.
[5] Eine Hume-Kantische Kategorie; cfr. Windelband, Gesch. d. Philosoph. II, S. 66.
[6] Bd. 8, S. 77—9.

sondern auch ein Herabziehen des Hohen und Unzugänglichen zum Platten und Alltäglichen. In noch höherem Masse ist dies für die Volkspoesie der Fall. Eine Dichtung soll das Volk über das gewöhnliche irdische Bedürfnis hinausführen, sie darf daher niemals der Magie, der kühnen Allegorie entbehren. Nur die Mystik, nur das Wunderbare ist fähig, die Aufmerksamkeit des Volkes zu erwecken und es zu erschüttern, daher die Wirkung der Bibel und der alten katholischen Kirchenlieder: die neueren Volksdichter aber sind recht verständlich und wasserklar, sie können das Volk recht hübsch belehren, aber Schwung und Begeisterung werden sie niemals hervorbringen. Ohne Mystik und Allegorie, ohne hierdurch erzeugten Schwung und Bewunderung ist höhere Volkspoesie unmöglich." Diese Ansicht Schlegels lässt sich aus dem Geiste der Reaktion der Romantik gegen die Aufklärungsliteratur erklären[1]. Dem Nützlichen und Praktischen will er die höhere idealistische Dichtung gegenüberstellen. Die Ideen aber der Mystik, Magie und Allegorie gehören Novalis[2] und sind von Schlegel hier auf die Volkspoesie angewendet worden.

Es folgen einige Seiten, in denen er über die Korrektheit in der Poesie spricht[3]. „Es giebt", sagt Schlegel, „zwei Teile in der Poesie, der Geist, der schaffende, und der Buchstabe, der ausführende Teil. Steht das äusserliche Dasein, d. i. der Buchstabe, mit dem inneren Wesen, d. i. dem Geiste, in Harmonie, so ist Korrektheit vorhanden, stehen beide im Widerspruch, so fehlt die Korrektheit. Diesen Fehler begehen meistens Leute, die keine Ahnung von der organischen Entstehung eines Kunstwerkes haben, keinen Glauben an die Einheit und Unteilbarkeit desselben

---

[1] Dilthey, Schleiermachers Leben 182—6; Zimmermann, Gesch. d. Aesth., S. 184—7 u. 189.
[2] Haym, Rom. Schule, S. 378.
[3] Bd. 8, S. 121—4.

besitzen, und gar nicht im Stande sind, es als ein Ganzes zu betrachten. Das sind die sogenannten Schulkünstler: sie sorgen für die äussere Form, für Metrik und Grammatik, ohne sich um das innere Wesen, d. h. den Geist, zu kümmern. Lässt sich die Mühe, die äussere Form vollendet zu bilden, nicht vermeiden, so darf sie doch immer nur Dienerin sein für den Ausdruck des herrschenden Innern, die beide in Harmonie zu bringen und innig zu verschmelzen, der höchste Vorzug des Dichters ist." Die Auffassung jedes Kunstwerkes als eines organischen Ganzen gehört ursprünglich Kant und Goethe an[1], hat sich allmählich entwickelt und in Schellings Weltseele[2] ihre höchste und kühnste Form erreicht. Dieselbe wird durch Schlegel auf das begrenzte Gebiet der Poesie angewandt und selbst Metrik und Grammatik ihren Gesetzen unterworfen.

Zu einer ebenfalls 1800 erschienenen Recension über la guerre des Dieux (:der Götterkrieg:) (von Parny[3]) spricht Schlegel einige grosse, philosophische und aesthetische Wahrheiten aus. „Die notwendigen Sphären und Elemente der Bildung," äussert er, „Sittlichkeit, Religion, Philosophie und Poesie vermögen niemals störend in einander einzugreifen, ihr Widerstreit kann nur ein scheinbarer sein. In Folge dessen kann ein poetisches Werk nicht getadelt werden, weil es die vorgenannten heiligen Kräfte der Gesellschaft angreift, man muss es vielmehr vom rein poetischen Standpunkt beurteilen".

Die Grenzen jedoch der Poesie und der übrigen vorgenannten socialen Kräfte scheinen ihm nicht ganz deutlich vorzuschweben. „Der Kampf", sagt er, „der alten und neuen Gottheiten[4] ist ein wahrhaft poetischer

---

[1] Dilthey, Schleierm. Leb., S. 96 u. 170.
[2] Haym, Rom. Schule, S. 590—3.
[3] Bd. 12, S. 93.
[4] ibid. S. 94–95

Gegenstand. Die Religion der Griechen ist eine Vergötterung der Natur und des Lebens, eine Verehrung schöner, edler Sinnlichkeit: die christliche Religion dagegen eine himmelanstrebende Freiheit, welche die irdische Welt verleugnet und alle Sinnlichkeit vernichtet. Beide Principien gründen sich auf die menschliche Natur, in der sie gleichberechtigt, daher der Kampf zwischen beiden notwendig und ewig dauernd ist. In noch ernsterer Weise ist dieser Kampf von Schiller, Goethe und Anderen behandelt und in ihren poetischen Schöpfungen mit der Ueberwindung eines dieser Principien geschlossen worden. Man kann bei Darstellung dieses Kampfes aber auch zu komischen Resultaten gelangen, wenn sich z. B. die unverträglichen Religionen gegenseitig zerstören und ein lustiges Chaos daraus entsteht, in welchem die Willkür des allein übrig bleibenden Dichters die Blitze seines Witzes nach allen Seiten umherfahren und die ganze Welt verspotten lässt. Das ist auch der grosse Mangel des Parnyschen Werkes, dass er alle bisherigen Religionen verschwinden lässt, um seine eigene Religion, die Theophilanthropie, an ihre Stelle zu setzen[1]". Aehnlich äussern sich Schleiermacher[2], Hülsen[3], Hölderlin[4] und Friedrich Schlegel[5] über die Beziehungen von Religion und Witz.

Das voraus Gesagte zusammenfassend können wir uns schon dahin aussprechen: dass Schlegels aesthetische Ansichten mehr der Wirklichkeit und der Erfahrung des Lebens als einer Theorie angehören. Er ist ein Mann von scharfem Verstande und studiert das Schöne mehr wie es in den wirklichen Formen in der Natur und in Kunstwerken existiert, als in abstrakten Formen und philosophischen Regeln.

---

[1] Bd. 12, S. 101.
[2] Dilthey, Schleiermachers Leb., S. 362.
[3] Haym, Rom. Schule, S. 454.
[4] ibid. S. 320.
[5] Dilthey, Schleierm. Leb., S. 359—61.

Doch vermag er dem Strome der Spekulation seiner Zeit nicht zu widerstehen, wie das Einschleichen einer Reihe metaphysischer und idealistischer Elemente in seine aesthetische Entwickelung beweist. Er hat in der That eine Menge von philosophischen wie aesthetischen Anschauungen von Leibniz, Moritz, Winckelmann, Schiller, Kant, Goethe, Fichte, seinem Bruder Friedrich Novalis, Schleiermacher und den Romantikern überhaupt sich angeeignet.

Wir wollen nunmehr die weitere Entwickelung dieses Mannes im zweiten Kapitel betrachten.

II. Kapitel.

1801—1811.

Waren bisher die Ansichten Schlegels nur vereinzelt und zusammenhangslos veröffentlicht worden, so beginnen wir jetzt die Epoche, in welcher die Auffassung von Wesen und Lage der Poesie Schlegel allmählich immer mehr zum systematischen Auf- und Ausbau der zuvor überall zerstreuten, aesthetischen und literarhistorischen Ansichten führte. Dies geschah zuerst in den von ihm in den Jahren 1801—1804 in Berlin gehaltenen berühmten Vorlesungen, in denen sich nicht nur seine eigenen Ausführungen fanden, sondern auch die seines Bruders Friedrich und überhaupt des ganzen romantischen Kreises koncentrierten. „Je unbekannter diese Vorlesungen sind", sagt Haym[1], „um so mehr wird es sich lohnen, über sie zu berichten. Durch sie tritt W. Schlegel in diesem letzten Stadium der Geschichte der romantischen Schule ganz entschieden vor all' den übrigen Genossen in den Vorder-

[1] Rom. Schule, S. 766—68.

grund. Sie erst sind es, welche uns ganz anders als das Gespräch über die Poesie einen vollen Ueberblick über Inhalt und Umfang der Bestrebungen der Schule gewähren. Erst hier haben wir bei dem Apostel der Romantik diese ganz und als ein Ganzes. In erster Linie erscheint er als Ausführer und Dolmetscher der Gedanken seines Bruders, zugleich aber ist er der geschickteste Ordner und Systematiker. Und zur Systematik gelangt er an den entscheidendsten Punkten durch unverhohlene Anlehnung an die Schellingsche Philosophie. Ganz sein Eigentum sind aber seine Gelehrsamkeit, die Masse empirischer Einzelheiten, die Metrik, und nur bei Betrachtungen über die Sprache lehnt er sich bisweilen an Bernhardi, in der altdeutschen Literatur an Tieck an. Wir würden nichts vermissen, wenn nicht die tiefsinnigen ethischen und religiösen Ideen, welche Schleiermacher der Romantik zugebracht, ganz fehlten. Nur Kritik und Polemik ist die Seele des Ganzen. Während er öfter auf Winckelmann, auf Moritz und Hemsterhuis zurückgreift, erwähnt er Lessing nur, um ihm bei jeder Gelegenheit den Process zu machen. Auch gegen Aristoteles, weil dieser die grosse kritische Autorität für Lessing war, ist Schlegel wie sein Bruder durchaus parteiisch eingenommen. Nur wenig besser als mit Lessing geht er mit Kant um; an dem Dramatiker und Dichter Schiller aber wird mit geflissentlicher Nichtbeachtung vorübergegangen."

Da leider diese Vorlesungen ungedruckt geblieben, so können wir nur erwähnen, was bei Haym zu finden ist[1]: der Originaltext fehlt eben. Vieles von ihnen ist übrigens in die unten zu besprechenden Wiener dramatischen Vorlesungen[2] übergegangen. Wenn schliesslich Haym sagt[3], durch die Hegelschen

[1] Rom. Schule, S. 768—854.
[2] ibid. S. 801.
[3] ibid. S. 776.

und Vischerschen aesthetischen Arbeiten seien die Schlegelschen überflüssig geworden, so teilen wir die Meinung Diltheys[1]: „Die Geschichte übt die Gerechtigkeit, welche das Leben versagt. Wenn die unwissenschaftliche Ueberlieferung nach ihrem inneren Gesetz alle Arbeiten eines Heroenzeitalters auf den einzigen Herkules häuft, so erhebt sich für wahrhaftige Geschichte die Aufgabe, das verwickelte Ineinandergreifen vieler geistiger Arbeiten darzustellen, aus welchen Schöpfungen von langer Lebensdauer entstehen, und jeden Schein einsamer innerer Entfaltung zu zerstören, von welchem das Leben aller grossen Geister umgeben ist. Treten so die Grenzen klar hervor, in welchen die geistigen Gesetze alle originale wissenschaftliche Schöpfungskraft des Einzelnen eingeschränkt halten: so wird um so reiner jenes verschmelzende fest zusammenhängende Vermögen in eigenartigen mächtigen Organisationen aufgefasst werden —".

Von Bedeutung ist auch Schlegels Abhandlung „über das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur", es ist das einzige 1802 gedruckte Stück aus den vorerwähnten Berliner Vorlesungen[2]. Der Satz des Aristoteles[3], sagt er, die schönen Künste seien nachahmend, ist nicht richtig. Die Nachahmung ist gewiss ein Element der Kunst, aber nicht das Wesen derselben. Sie haftet ihr mehr äusserlich und oberflächlich an, als innerlich und tief. Sie ist vielleicht der Anfang, eine äussere Veranlassung, ein Mittel, aber jedenfalls nicht das Ende, der höhere Zweck der Kunst[4]. In den bildenden Künsten, der Malerei und der Skulptur, ist sie in höherem Grade vorhanden und berechtigt, als in der Musik und Poesie; denn die Malerei und Skulptur

---

[1] Schleierm. Leb., S. 206.
[2] Bd 9, S. 295—319.
[3] ibid. S. 295.
[4] ibid. 296—7. Anders versteht diesen Satz des Aristoteles Zimmermann, Gesch. d. Aesth. S. 72.

entnehmen die meisten Stoffe aus der Natur, die Musik und Poesie aber aus dem geistigen Gebiete. Besonders aber wird die Nachahmung unvermeidlich, wenn sie zur Täuschung dient, wie z. B. in der Malerei mit Schauspielkunst verbunden, also der Scenographie[1]. Dennoch ist die Täuschung den höheren Stufen echter Kunst gänzlich fremd, weil in ihnen das menschliche Gemüt mehr als die Natur zur Darstellung gelangt. Mit der Täuschung verwandt ist der Begriff der Wahrscheinlichkeit[2] in der Poesie, namentlich in der Dramatik. Die alltägliche gewöhnliche Wahrscheinlichkeit beruht lediglich auf Verstandesberechnungen über das Möglichwerden, die echte poetische Wahrscheinlichkeit darf alles Kühne, Grosse, Wunderbare als wahr und möglich erscheinen lassen, allein hierzu gehört zauberhafte Darstellung und grosse Gewandtheit des Dichters, andernfalls liegt die Gefahr nahe, in das Sonderbare und Ungeheure zu verfallen.

Ferner bespricht er Natürlichkeit im Gegensatz zum Künstlichen[3]. Künstlich sind alle Mittel, mittels welcher Kunstwerke dargestellt werden, wie die Verse in der Poesie, die theatralische Vorstellung im Drama. Natürlichkeit oder Natur aber kann man den Inhalt der Kunstwerke nennen. Dieser Inhalt muss stets aus der Wirklichkeit der Natur hergenommen, er darf übernatürlich, aber niemals aussernatürlich sein. Demgemäss ist der Satz richtig: „Die Kunst muss Natur bilden." Sie braucht deshalb nicht die Gesamtheit aller natürlichen Dinge vor Augen zu haben, sondern nur einzelne Gegenstände[4], aber der Künstler muss die allgemeinen Naturgesetze sich offenbaren lassen,

---

[1] Bd. 9, S. 298—99.
[2] ibid. S. 300—1.
[3] ibid. S. 301—5.
[4] Das ist also das Gegenteil der Religion, welche nach Schleiermacher Anschauung und Gefühl des Universums, also der Gesamtheit aller Naturdinge ist. Vielleicht hat Schlegel hier an die Definition der Religion gedacht. Dilthey, Schleierm. Leb. S. 384.

eine Hervorhebung des rein Bedeutsamen zur Erscheinung bringen und jede störende Zufälligkeit entfernen. Nur solche Werke können als nach der Natur gemacht bezeichnet werden. Ob man sich in der Poesie blinden natürlichen Anlagen und kunstlosen Ergiessungen bis zu wilder Begeisterung überlassen darf, muss verneint werden. Andrerseits aber dürfen steife, konventionelle, künstliche Mittel die wahre und tiefe Darstellung, das Naive und Einfache, am Busen der Natur Entsprungene nicht verdunkeln oder gar verhindern. Vielmehr sind, wie schon wiederholt von Schlegel hervorgehoben, alle künstlichen Formen lediglich dazu bestimmt, dem Schönen, dem geistigen inneren Wesen das Emporkommen zu erleichtern, nicht aber es ins Alltägliche und Platte herabzuziehen[1]. Es folgt nunmehr eine Definition der Natur von einem höheren Standpunkte aus[2]. „Es giebt", sagt Schlegel, „eine empirische und gewöhnliche Auffassung der Natur, der zufolge alle äusseren Dinge gleichgiltig und tot nebeneinander liegen; es giebt aber auch eine tiefere philosophische Auffassung der Welt: Alles ist im ewigen Werden begriffen und dieses Werden, diese urewige Schöpfung muss der Mensch nach psychologischen Gesetzen zu einer einheitlichen und systematischen Idee zusammenfassen. Dieses lebendige und organische Ganze der Natur, dieses in sich vollendete und sich selbst fortwährend schaffende Wesen soll dem Künstler als Vorbild und Muster dienen und in diesem Sinne soll die Kunst die Natur nachahmen, d. h. die Kunst soll die innere tiefere und nicht die äussere oberflächliche Beschaffenheit der Natur studieren und wiedererzeugen. Diese Natur, erhabene Meisterin der Kunst, dies Ideal der Schönheit, wird sich in keiner äusseren Erscheinung, sondern nur im geistigen Innern des

[1] cfr. das oben über Volkspoesie Gesagte.
[2] Bd. 9, S. 305—8.

Menschen, dem vornehmsten Spiegel des Weltalls, finden. Hieraus folgt eine weitere Definition der Kunst: Kunst ist die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und zusammengedrängte Natur. Nach diesem Uebergang der äusseren Welt in den inneren Menschen soll der Grundsatz von der Nachahmung sich umdrehen lassen und so lauten: „Der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur" und dem Satze: „Die Kunst soll die Natur nachahmen, die einzelnen Naturdinge sind in der Kunst Norm für den Menschen", entgegengestellt werden. Was den Ursprung der hier vorgetragenen Kategorien betrifft, so ist das Ewigwerdende eine Herachitische[1]. Die Idee des in sich vollendeten Ganzen gehört nach Schlegels eigenem Zugeständnis Moritz[2] an, dieselbe darf indessen nur als abstrakte Kategorie aufgefasst werden. Das Natur-Ganze als lebendiges, organisches, sich selbstschaffendes Wesen findet sich in Schellings[3] Naturphilosophie. Der Spiegel des Weltalls wird zuerst von Leibniz[4] eingeführt. Der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur, dürfte mehr eine Umgestaltung des Goetheschen Satzes[5]: „Alles ausser auch an uns ist nur Element, tief in uns liegt die schöpferische Kraft" als des Sophistischen[6]: „Der Mensch ist das Mass aller Dinge" sein. „Die wichtigsten Begriffe", fährt Schlegel fort, „Manier und Styl, stehen zu einander ebenso in Beziehung, wie Kunst und Natur[7]. Styl ist das allgemeine für alle giltige, der Natur des Schönen sich an-

---

[1] Zeller, Grundriss d. Gesch. d. gr. Philosoph. 158; Dilthey, Einl. G. W., S. 192.
[2] Zimmermann, G. d. Aesth., S. 186—8.
[3] Haym, Rom. Sch., S. 585—92.
[4] Zeller, Gesch. d. deutsch. Phil., S. 91.
[5] Dilthey, Schleierm. Leb., S. 167.
[6] Zeller, Grundriss d. Gesch. d. gr. Phil., S. 79; Dilthey, Einl. G. W., S. 218.
[7] Bd. 9, S. 308—19.

nähernde Wesen, Manier das Individuelle, Persönliche, die beschränkende künstliche Seite des Schönen. Styl also entspricht der Natur, Manier der Kunst. Styl ist das Ding an sich[1], etwas Festes und Menschliches, Manier die Erscheinung des Dinges, etwas Persönliches und deshalb Veränderliches. Styl ist das Allgemeine und Notwendige, Manier das Individuelle und Zufällige. Styl ist das Gesetz des Schönen und seiner Darstellung, Manier der ureigne Trieb des Künstlers."

Die Manier muss sich daher dem Styl unterordnen und alle ihre Eigentümlichkeiten müssen durch den Willen[2] des Künstlers der Allgemeinheit und Gesetzmässigkeit des Styls unterworfen werden. Diese Allgemeinheit und Einerleiheit des Styls darf dagegen in die verschiedensten Besonderheiten übergehen und sich vereinzeln lassen, ohne deswegen einen Verlust zu erleiden[3]. Es giebt ebenso viele Style wie Künste: ein plastischer, ein pittoresker, ein musikalischer, ein poetischer und beispielsweise weiter vereinzelt, ein epischer, ein lyrischer, ein dramatischer Styl sind vorhanden. Ebenso bringt die geschichtliche Entwickelung der Kunst uns den Styl der verschiedenen Epochen, wie den klassischen und den modernen Styl. Es haben geniale Künstler überdies ihren eigenen Styl, wie Shakespeare, Calderon.

Wenn deren Styl auch besondere und begrenzende Formen annimmt, so übermittelt er doch das ganze Wesen und die unendliche Idee der Kunst der äusseren sinnlichen Welt und ist und bleibt daher wahrer Styl; findet dagegen eine Ausartung des Wesentlichen in das Unwesentliche, der Natürlichkeit in die Künst-

---

[1] Kantische Kategorie.

[2] Dieser Wille ist zu unterscheiden von dem sittlichen oder eigentlichen Willen. Den letzteren finden wir bei Kant, den ersteren vertritt Schiller. Zimmermann, Gesch. d. Aesth., S. 483—97.

[3] Aehnlich die Individualisierung der Religion bei Schleiermacher; Dilthey, Schleierm. Leb., S. 405.

lichkeit statt, folgt der Künstler Gewohnheiten und eigenen Trieben, um das Schöne seiner Eigentümlichkeit zu unterwerfen, anstatt sich selbst dem Gesetze des Schönen zu unterwerfen, oder wenigstens eine Aussöhnung mit diesem herbeizuführen, bekleidet der Künstler das Schöne mit den konventionellen Formen der Epoche, ohne Sorge zu tragen, dass seine ideale Reinheit in volles Licht trete, dann haben wir die Manier vor Augen und ein verzerrtes maniriertes Kunstwerk. Mit andern Worten: die Schellingsche unendliche Idee der Kunst muss mit den Schlegelschen konkreten Formen der verschiedenen Künste in Harmonie gebracht werden[1]. Nach Winckelmann ist Styl ein System von Regeln, die aus der Natur genommen, zum Ideal, d. h. zur eigenen, wahren inneren Natur der Kunst erhoben sind[2]. Styl ist also ein objektives Regelsystem der Kunst, während Manier eine subjektive Meinung, ein Vorurteil gegen Kunst und deren Ausdruck ist.

Auch in der Natur selbst giebt es Styl, das sind die schönen Organismen, und Manier, das sind die Missgestalten. Die alten Griechen waren schön und wohlgestaltet, deshalb ist ihnen die Plastik wohlgelungen, die Bildung ihrer Kunst vollendet gewesen im Gegensatz zu manierierten Nationen, welche wenig oder nichts geleistet.

---

[1] Haym, Rom. Sch., S. 839.
[2] Bd. 9, 313; Steins, Neuere Aesth., S. 384.

Thesen.

I.

Dass der Holländer Hemsterhuis geschichtlich auf Aug. Schlegel gewirkt hat, wie Haym (R. S. p. 155) berichtet, lässt sich nicht bezweifeln, doch benutzt Schlegel nicht den ursprünglichen Hemsterhuisschen Begriff des Schönen, sondern vielmehr denselben, wie er durch Goethe verändert worden ist. (Zimmermann, Gesch. d. Aesth., p. 309.)

II.

Die Idee der Ironie gehört nicht Solger, wie Zimmermann (G. d. Aesth., p. 684) anzunehmen scheint, sondern Fried. Schlegel, wie auch Hegel selbst gesteht. (Aesth. B. I, p. 84, besonders Rechtsphil., p. 196 Anm.)

III.

Der Satz Aug. Schlegels, dass eine gewisse Staatsbehörde „das richtige Gefühl für die Befugnisse und Grenzen der Kunst“ zu bestimmen berechtigt sei, darf heutzutage keine Gültigkeit haben. (Schl. W. B. 5. p. 79.)

Vita.

Natus sum Nicolaus M. Pichtos Messovo (Epiri) die XII mensis Aprilis anno h. s. LX patre Michael matre Aikaterina, quos adhuc vivos veneror. Fidei addictus sum graeco-orthodoxae. Primordiis litterarum imbutus sum in gymnasio scholae Zosimaiae, in provinciae metropoli Jannina. Athenis in universitate receptus sum in ordinem juris consultorum. Anno LXXXIX autumno Berolinum me contuli, ubi albo philosophico universitatis Fridericae Guilelmae nomen meum adscriptum est.

Per novem semestria audivi viros illustrissimos: Curtius, Diels, Dilthey, Döring, Ebbinghaus, Grimm, Harnack, Hübner, Jastrow, Kohler, Lasson, Paulsen, Pfleiderer, E. Schmidt, Simmel, de Treitschke, Wagner, Zeller, quibus omnibus viris de me meritis, inprimis vero viris celeberrimis Dilthey et Zeller gratias ago quam maximas.